

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

33 | 2001

Dictionnaire du cinéma français des années vingt

A

Acteurs, Albatros, Andreani, Antoine...



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/88>

DOI : 10.4000/1895.88

ISBN : 978-2-8218-1034-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2001

Pagination : 15-47

ISBN : 2-913758-06-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

« A », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 33 | 2001, mis en ligne le 26 juin 2006, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/88> ; DOI : 10.4000/1895.88

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

A

Acteurs, Albatros, Andreani, Antoine...

ACTEURS

- 1 En 1926, René Clair publie *Adams*, un fort curieux roman sous influence pirandellienne – et qui offre une série de brillantes variations, autour du thème du comédien en quête d'identité. Le personnage-titre est une *star* hollywoodienne qui se partage entre diverses incarnations (autant d'avatars de Douglas Fairbanks, de Charles Ray, de Harold Lloyd, de William Hart, de Charlie Chaplin et de Rudolph Valentino, ces derniers étant respectivement le dédicataire et l'inspireur du livre...). Un an après la disparition de Max Linder, le visage idéal de l'acteur de cinéma ne saurait décidément être qu'américain – et cette fascination s'étend à toute une génération de cinéphiles, depuis les surréalistes subjugués par Pearl White jusqu'aux tenants de l'avant-garde qui s'exaltent pour Mae Marsh ou pour Sessue Hayakawa... Ce retournement de la faveur, critique autant que publique, est lié naturellement à la perte de vitesse de l'industrie française, devenue incapable de maintenir ses anciennes gloires ou d'en créer de nouvelles. Suzanne Grandais est morte en 1920, Léonce Perret est parti aux États-Unis, la plupart des célébrités de la scène d'avant-guerre ne se sont aventurées au studio qu'au soir de leur vie (Mounet-Sully, Réjane, Sarah Bernhardt) ou pour s'en éloigner bientôt (M^{me} Bartet, Le Bargy, Albert Lambert). Parmi ces prestigieuses recrues du Film d'Art, Gabriel Signoret est l'un des seuls à rester sur la brèche et à lancer un cri de résistance nationale : « Ah ! Qui dira jamais la grande misère du Cinéma français ! Le Cinéma français, qui, jusqu'en 1914, couvrait le monde de ses productions, marche aujourd'hui à la remorque du Cinéma américain ou du cinéma allemand, bienheureux quand l'un d'eux lui envoie ses vedettes, afin de déformer un personnage de notre patrimoine historique ou artistique [...] ! Qui dira la peine qu'éprouvent les artistes français quand ils se voient condamnés à servir de piédestal à des vedettes étrangères qui n'ont sur eux que la supériorité d'être servies par une publicité savante et de se faire payer en dollars ? » (*Filma*, 15 juin 1926).
- 2 Cette revendication protectionniste resurgira tout au long de la décennie, et notamment fin 1923, lors de l'« affaire du Collier » : on s'émeut que l'actrice américaine Norma Talmadge vienne tourner au château de Versailles un film intitulé *l'Affaire du collier de la Reine*, et dont elle est la principale commanditaire... Il s'ouvre alors une

polémique, où les plus libéraux défendront dans *Paris-Journal* la possibilité de tels échanges ; c'est le début d'une crispation collective autour de la problématique identité du cinéma français, qui s'accentuera à l'approche du parlant mais se focalisera bientôt sur les cinéastes émigrés d'Europe centrale. Parallèlement, on voit se constituer un discours de *légitimation* – qui tend à faire reconnaître l'acteur de l'écran au même titre que le comédien de théâtre. C'est dans cet esprit, par exemple, qu'Auguste Nardy soulève dans les colonnes de *Bonsoir* un grand débat autour de l'idée d'une classe cinématographique au Conservatoire... La plupart des réponses recueillies témoignent de l'ambition d'ennobler une activité encore anarchique, mais aussi de développer un style de jeu spécifiquement adapté à l'écran ; c'est sur cette nécessité pratique qu'insiste entre autres Louis Feuillade : « Je conçois l'école idéale du cinéma comme une sorte de collège où l'enseignement de la culture physique tiendrait autant de place que l'enseignement de la mimique, et où l'on donnerait aussi des leçons de maintien appropriées à toutes les circonstances de la vie mondaine. Savoir se tenir au bal, à dîner, au jeu, à la chasse est nécessaire à l'acteur de cinéma. J'ai vu d'excellents comédiens porter la toge mais qui ne savaient pas se servir du téléphone et parlaient dans l'écouteur... J'ai vu un illustre sociétaire monter à cheval du côté hors-montoir. » (*Le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis*, 13 janvier 1921).

- 3 Force est pourtant de reconnaître, malgré l'abondance des vœux pieux et des pétitions de principe, que le cinéma français d'après 1918 ne favorise guère l'éclosion d'une nouvelle génération d'acteurs. Autant que les grands noms du Film d'Art, les vedettes des séries comiques ou des ciné-romans s'éclipsent peu à peu avec le répertoire qui les a vues naître... On voit bien se confirmer la popularité d'un Biscot, sur des bases plus sportives que réellement cinématographiques, avec *le Roi de la pédale* (1925) ou *les Cinq Sous de Lavarède* (1926) ; on voit bien se révéler, dans les derniers films de Feuillade, dans les premiers René Clair ou dans *les Misérables* d'Henri Fescourt (1925), le jeune talent de Sandra Milowanoff, qui passe de la fantaisie au drame avec un naturel inédit ; mais l'embourgeoisement du film français semble autoriser de moins en moins l'apparition de pures « bêtes de cinéma »... Au contraire, la famille de comédiens qui s'impose à l'écran à partir de 1920 reste sagement issue, comme aux temps héroïques de *l'Assassinat du duc de Guise*, d'une scène parisienne de bonne compagnie : si l'on excepte quelques transfuges du music-hall comme Raquel Meller ou Florelle, on fait généralement appel à des sociétaires du Théâtre-Français ou à des têtes d'affiche du Boulevard – qui servent aussi bien les recherches de l'avant-garde que les prétentions d'une production de prestige.
- 4 Les « cinégraphistes » français ont beau se faire les apôtres d'un cinéma pur, détaché de l'imitation de l'art dramatique, c'est encore au théâtre qu'ils vont chercher leurs principaux acteurs : c'est Eve Francis, digne interprète de Claudel ou de François de Curel, qui prête sa photogénie un peu compassée aux poèmes cinématographiques de son mari Louis Delluc. C'est Germaine Dermo, mère noble au masque froid, rompue à toutes les nuances du drame psychologique, qui offre à *la Souriante Madame Beudet* (adaptation en 1923 par Germaine Dulac d'une pièce de Denys Amiel et André Obey) son art consommé des souffrances en silence. C'est Georgette Leblanc, égérie de Mæterlinck et diseuse mondaine, qui incarne en 1925 *l'Inhumaine* de Marcel L'Herbier à grand renfort de poses alanguies et d'expressions réfléchies... Cette revanche du « métier » théâtral, dans le cadre d'une avant-garde officiellement dévolue au pur langage des images, vient précisément trahir sa situation en porte-en-faux – et l'ambition persistante de s'appuyer sur une structure dramatique, alors même qu'on prétend n'y

voir qu'un prétexte. On peut seulement citer deux purs produits de cette école impressionniste, et qui d'ailleurs auront du mal à lui survivre : Gina Manès, sans doute la seule grande « vamp » à la française de ces années-là, dont la sensualité féline irradie chez Gance, chez Epstein, chez Feyder, et dont la liberté d'allures et de jeu, la souplesse à la fois royale et canaille annoncent avec dix ans d'avance les éclats d'Arletty ; et à l'inverse, le délicat Jaque-Catelain, prototype de l'éphèbe éthéré, qui fournit à L'Herbier un modèle de joliesse théorique et impersonnelle, plus doué pour refléter les jeux d'ombre et de lumière que pour faire exister un personnage. C'est du reste ainsi qu'il se définit lui-même, à la manière d'un instrument malléable : « Je considère que faire du cinéma ce n'est pas un métier, qu'il ne faut pas avoir de métier pour faire du cinéma ; quand on a le métier, c'est-à-dire, quand on connaît mathématiquement les gestes et les attitudes qui correspondent à une émotion, on est artiste conventionnel, et c'est fini. Il faut savoir se renouveler, s'adapter, vivre, créer, s'enfiévrer... C'est pour cela que je n'aime pas souvent les artistes de théâtre qui viennent au cinéma avec leur autorité, leurs préjugés, et leur assurance... Moi, quand je crée un rôle, je tremble, j'ai peur, je vibre... il n'y a pas de métier, mais il y a des réflexes. » (*Cinémagazine*, 13 février 1925).

- 5 On pourrait voir là un *credo* de l'acteur selon les vœux de cette première avant-garde : une surface réfléchissante, capable de s'adapter aux plus subtiles intentions de la mise en scène sans affirmer une singularité trop manifeste. Mais parce que c'est Jaque-Catelain qui l'exprime, on voit bien les limites de cet idéal : de *Rose-France* à *Eldorado*, de *Don Juan et Faust* à *l'Inhumaine*, le jeune comédien promène chez L'Herbier une élégante absence, une figure désincarnée et docile. Si la notion de vedettariat tend à s'effacer à l'ombre d'une nouvelle génération de cinéastes, si la mode est au refus des effets expressionnistes, il ne semble donc pas que les interprètes y gagnent un surcroît de naturel : ils se définissent plutôt par la démonstration de qualités négatives, et par une empathie intellectuelle avec le cinéaste où s'estompe souvent leur personnalité. Il n'est pas jusqu'à l'orgueilleux Albert Dieudonné, très conscient de ses prérogatives (et passé lui-même de l'autre côté de la caméra, ainsi que Jaque-Catelain et quelques autres de leurs pairs), qui n'apparaisse en 1926 dans *Napoléon* comme un double hypertrophié de Gance, comme une projection flamboyante de son rêve mais qui s'en tiendrait à la stricte illustration de ses obsessions.
- 6 S'il est un monstre sacré qui domine les films de l'école française, au point d'alterner de savantes prestations chez L'Herbier ou Epstein et de plus spectaculaires compositions pour la « colonie russe » de Montreuil, c'est bien sûr Ivan Mosjoukine. Lorsqu'il arrive en France en 1920, il est auréolé de la gloire que lui ont valu ses grandes interprétations du répertoire, mais aussi les films de Bauer et de Protazanov : son aura est en quelque sorte celle d'un Lucien Guitry russe, qui conjugue (comme le grand acteur français dont il a repris quelques-uns des rôles) l'emprise sur le beau sexe et une sobriété calculée, concertée, visiblement virtuose. Mosjoukine appartient à cette famille de comédiens (qui est aussi celle d'un Harry Baur, d'un Jannings) où la simplicité se donne en spectacle, et où il importe avant tout de montrer le contrôle de soi. Aussi bien, il est peut-être moins à l'aise dans *le Lion des Mogols* ou *Feu Mathias Pascal*, où son jeu se distingue par une théâtralité affirmée, que dans ces grandes machineries destinées à le mettre en valeur (*Kean*, *Michel Strogoff*, *Casanova*), et où il peut déployer toute la diversité séductrice de son registre... Cette pratique de l'auto-anthologie est particulièrement impressionnante dans le second film qu'il réalise en France, et où il intègre à sa propre imagerie les expériences de l'avant-garde : *le Brasier ardent* (1923). Il y passe par tous les masques, depuis un prologue onirique qui le dépeint à l'héroïne

sous la forme de prémonitions cruelles ou sensuelles (où l'on retrouve un peu du climat morbide cher à Bauer), jusqu'à une intrigue sentimentalo-policière fabriquée de toutes pièces – mais qui lui permet de donner tour à tour les expressions de l'amour naissant, de la passion contenue, de l'hystérie enfantine... Ce qui explique surtout l'extraordinaire popularité qui fut la sienne, tout au long des années vingt, c'est que son jeu est tout entier contenu dans le regard : un regard qu'il sait rendre hypnotique ou discret à volonté, dont il use comme d'un livre ouvert où tous ses sentiments deviennent visibles. À ce titre, il est sans doute la figure emblématique d'un cinéma qui prétend s'appropriier l'exploration de la vie intérieure, et éclairer les obscurités de l'âme humaine ; mais il y parvient par un luxe d'indications rhétoriques et d'intentions artistes, qui (bien plus sûrement que son accent slave ou sa vie dissolue), rendront son style définitivement démodé après 1930.

- 7 Que dire alors d'Huguette Duflos, qui dans le sillage déjà estompé d'une Gabrielle Robinne, s'affirme comme l'une des vedettes féminines les plus populaires – au sein d'un répertoire certes moins raffiné que celui de Mosjoukine, sous la direction de Charles Burguet ou d'André Hugon ? Curieusement, elle tient à peu près le même langage qu'un Jaque Catelain (son partenaire en 1927 dans *le Chevalier à la rose* de Robert Wiene), en répondant à la question rituelle : « Que pensez-vous de ce métier ? – Ce n'est pas un métier, c'est un art et combien passionnant. Je ne crois pas que ceux qui n'y voient qu'un métier arrivent jamais à être sincères dans leur interprétation. » (*Le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis*, 13 mai 1921).
- 8 Pour autant, elle s'inscrit dans cette lignée d'acteurs passés de la scène à l'écran à la veille de la guerre, et qui continuent d'y reproduire les grâces fanées d'une Comédie-Française ou d'un Boulevard antédiluviens. Lorsqu'elle évoque ses premiers pas dans les studios, c'est toujours avec la condescendance affectée d'une sociétaire à part entière, qui s'impatiente ou s'amuse des contraintes d'un tournage – sans accorder à cet « art » autant d'importance qu'elle veut bien le dire, et en se souciant moins des subtilités du jeu cinématographique que de la diffusion de sa propre image. Pas plus que celle de Mosjoukine, sa gloire ne dépassera les premières années du parlant... Et certes la génération montante à partir de 1925 ne sera pas moins constituée de transfuges de la scène (il faudra en fait attendre les années 1935 à 40 pour voir s'imposer des « natures » de studio comme Gabin, Darrieux ou Morgan). Mais le retour des cinéastes français à un certain réalisme, l'évolution du goût dans l'art de l'acteur, l'approche même du parlant ouvrent la voie à des tempéraments plus authentiques. Ce sont au reste de respectables comédiens du Français qui donnent l'exemple : c'est Maurice de Féraudy, imposant dans *Crainquebille* un jeu humain et un minimum d'effets ; c'est Silvain, interprétant dans *la Passion de Jeanne d'Arc* un évêque Cauchon d'une parfaite sobriété (auprès d'une Falconetti qui oublie à la lettre son « métier », pour se confondre une fois pour toutes avec la figure de Jeanne...). Et parmi leurs cadets de la rue de Richelieu ou des Boulevards, on assiste aux débuts prometteurs de Madeleine Renaud ou de Marie Bell, de Charles Boyer ou de Pierre Blanchar... Autant d'acteurs qui sauront habilement gérer la transition du muet au parlant, en conjuguant leur expérience de la scène et l'exigence d'un jeu plus dépouillé.
- 9 Dans cette école de « futures vedettes », mais dont la plupart sont déjà rompues à la pratique des studios, deux noms se détachent – qui vont dominer les premières années du parlant sans être restés jusqu'alors inconnus du public cinéophile. C'est d'abord celui de Charles Vanel, qui a fait ses débuts à l'écran en 1912, qui se fait remarquer chez

Jacques de Baroncelli (non sans s'aventurer lui aussi derrière la caméra), et qui imprime à tous ses rôles une exceptionnelle économie de moyens. Par exemple dans *la Maison du mystère*, serial réalisé en 1922 par Alexandre Volkoff, et où il oppose à la simplicité fabriquée de Mosjoukine une discrétion en demi-teintes ; par exemple dans *la Proie du vent* de Clair (1926), où les gestes les plus minimes lui suffisent pour exprimer les désirs inavoués de son personnage. L'autre nom qui s'impose à la fin des années vingt, c'est celui de Gaby Morlay, éternelle jeune première depuis l'avant-guerre de 1914 : on l'a vue auprès de Max Linder (*le Deux Août 1914*), on l'a vue avec Gaston Modot, dans une série dirigée par Burguet (*Pour l'amour de Gaby*, *le Chevalier de Gaby*), et qui accompagne ses premiers succès au théâtre. Après avoir paru dans quelques bandes (mélo)dramatiques, c'est dans le registre fantaisiste qu'elle s'affirme comme une vraie comédienne de cinéma : dans *Jim la Houlette, roi des voleurs* de Nicolas Rimsky et Roger Lion (1926), mais surtout dans *les Nouveaux Messieurs* de Feyder (adaptation en 1928 d'une pièce qu'elle vient de créer). Partagée entre deux âges de la séduction masculine (Henry Roussel, type en voie de disparition du « vieux marcheur » élégant, et Albert Préjean, qui annonce l'avènement de nouveaux lions, impulsifs et sans façons), elle échappe quant à elle aux canons de photogénie traditionnels, tout en proposant paradoxalement une interprétation anti-théâtrale. Pour une fois, le masque importe moins que le visage, et la sensibilité du jeu semble appeler la parole – non plus comme un support rhétorique qu'il faudrait pallier à force d'expressions signifiantes, mais bien comme la conséquence naturelle d'une vérité retrouvée. L'heure n'est pas encore aux stars, elle n'est plus celle de ces « modèles » un peu figés qu'a laissé poser le cinéma des années vingt, dans sa recherche tâtonnante de formes nouvelles : voici venu le temps de l'acteur comme figure familière, à qui tout un chacun pourra s'identifier.

ALBATROS (et l'École russe de Paris)

- 10 Après la guerre, la production américaine supprime la production française en France même où elle est réduite à 10 % en 1919. L'« empire » Pathé est démembré. Pathé-Consortium-Cinéma distribue et exploite les films et les appareils de projection et Pathé-Cinéma s'occupe de la production et la commercialisation de la pellicule. Pour la production de films, il est prévu de s'adresser à des firmes indépendantes qui sont encouragées à voir le jour : elles seules prendront les risques financiers de lancer des productions, Pathé-Consortium intervenant *après* : ainsi fleurissent de nouvelles sociétés de production, parfois éphémères, comme Les Films Abel-Gance, Baroncelli, Diamant, Cinégraphic...
- 11 C'est dans ce cadre que les exilés russes, emmenés par Joseph Ermolieff, créent la société de production « Ermolieff-Cinéma » (Moscou-Yalta-Paris) en juillet 1920. La société qui loue un studio désaffecté à Pathé, demeure liée à cette maison qui distribue ses productions. Quand Ermolieff quitte Paris pour Munich et Berlin et laisse l'entreprise aux mains de Noe Bloch, Maurice Hache et Alexandre Kamenka, ceux-ci la transforment en « Société Albatros » en août 1922 (société anonyme au capital de 4 000 000 de francs).
- 12 En décembre 1922, *la Riposte* de Tourjansky est lancée par une publicité dont le sur-titre est : « Un film français ! », et l'emblème d'Albatros – l'oiseau dans un triangle – est sous-titré : « Ex-Ermolieff ». Ermolieff avait pris pour emblème un éléphant (en Allemagne il adoptera le Phénix), Kamenka lui substitue l'albatros avec une devise qui n'apparaît pas d'emblée mais lui sera ensuite associée : « Debout malgré la tempête ».

- 13 Kamenka a manifestement la prééminence sur ses deux collègues, sans doute parce que le financement d'Albatros dépend beaucoup de lui – et de son père banquier. En 1923, son frère, Boris est de loin le plus gros actionnaire de la société, suivi d'Abraham Givatovsky, Noé Bloch, Maurice Hache, Anastasie Kamenka, Alexandre Kamenka, Timoféï Givatovsky, Michel Kamenka et Otton Feldman.
- 14 Très vite les liens avec Pathé se redéfinissent : en décembre 1922, *la Riposte* de Tourjansky est distribué par Les Films Erka, puis *le Chant de l'amour triomphant* par E. Giraud, petite compagnie de distribution en difficulté qui est rachetée fin 1923, et transformée en « Les Films Armor ». Cette opération donne l'autonomie de distribution à Albatros. En 1924, *Kinotvortchestvo Teatr*, la revue en langue russe, liée à Albatros, publie l'information selon laquelle « Les Films Armor » a pour dirigeants M[arcel] Sprecher, S. Epstein et A. Kamenka, qu'elle a le monopole de toute la production Albatros et que ses buts ne se limitent pas à la distribution sur le territoire français mais ambitionne aussi de se développer à l'étranger.
- 15 Le tirage même des négatifs ne se fait plus comme auparavant chez Pathé-Cinéma – qui prie Albatros de retirer ses négatifs des laboratoires...
- 16 On envisage de quitter le studio de Montreuil (loué à Pathé) pour construire un nouvel établissement plus vaste et plus moderne à Malakoff.
- 17 En 1927, Albatros crée une société à responsabilité limitée pour l'exploitation de Groupes Électrogènes et d'une partie de son matériel électrique.
- 18 En mai 1928, la résiliation du bail du studio de Montreuil en juin de la même année, est annoncée par le Conseil d'administration et en avril 1929, Kamenka expose au conseil d'administration ses craintes pour l'avenir devant la situation créée par l'avènement du film sonore et face aux controverses avec l'Amérique en raison du « décret Herriot » visant à protéger le cinéma français (ce décret du 18 février 1928 qui établit un rapport équitable entre importation de films étrangers et exportation de films français. Les États-Unis vont partir en guerre contre cette situation et boycotter quelque temps la France ce qui favorisa l'implantation de la distribution allemande via L'Alliance Cinématographique Européenne, antenne française de la UFA). Il propose de « s'abstenir d'établir un programme de production et de se borner à un travail préparatoire d'étude de scénarios ».
- 19 Le rapport du 27 juin 1929 fait état d'une perte de l'exercice 1928 (qui porte sur la production de trois longs métrages et deux documentaires). Malgré la vente du terrain de Malakoff – destiné au projet de studio abandonné – qui l'a atténuée, cette perte est due au bouleversement subit que le sonore a produit : arrêt de la production muette, blocage des ventes de films muets à l'étranger, baisse des prix, etc., situation aggravée par les démêlés avec la censure qu'a connus le film de Feyder, *les Nouveaux Messieurs*, dont l'exploitation a été retardée de décembre 1927 à avril 1928, au moment où la crise éclate !
- 20 Peu avant l'arrivée du sonore qui va tout arrêter, Albatros a entrepris une politique de co-productions avec des pays étrangers, en particulier la Suède (*Lèvres closes*), l'Espagne (*la Comtesse Marie*), l'Allemagne (*le Procureur*), ce qu'on appelle alors une « production internationale ». En février 1927, Kamenka et Marcel Sprecher, directeur d'Armor, avaient séjourné à Berlin dans le but de préparer des accords sur la production et la distribution. Il s'agissait alors de résister à l'industrie américaine.

- 21 Durant ces quelques années, le développement d'Albatros se fait en direction d'une intégration au cinéma français où Kamenka veut occuper une place de pointe, accordée à la réputation que le groupe des Russes a gagnée. À cet effet, il émancipe la maison des productions qu'Ermolieff avait suscitées situées dans des genres établis : le *serial*, le film oriental, le mélodrame. En produisant *le Brasier ardent* de Mosjoukine, il vise à prendre place dans le courant du cinéma artistique, voire de l'Avant-garde. Le départ de toute une partie de son équipe – à commencer par Noe Bloch qui « débauche » pour Ciné-France et Wengeroff les réalisateurs Tourjansky, Volkoff, les acteurs Mosjoukine, Kovanko et des techniciens et décorateurs – le conduit à se tourner vers les jeunes cinéastes français comme Epstein, Clair, Feyder et à co-produire un film avec L'Herbier. Il se distancie ainsi de cette origine russe ou de cette « spécialité » orientaliste où s'enfermeront certains membres de la « colonie » quand ils l'auront quittée (Volkoff, Mosjoukine, Bilinsky notamment).
- 22 La signification d'Albatros dans l'histoire du cinéma français des années vingt l'assimile souvent à ce qu'on a appelé l'« École russe de Paris ».
- 23 Cette expression – utilisée à l'époque – se retrouve çà et là, notamment sous la plume d'Henri Langlois ; son contenu demeure pourtant flou : on y inclut volontiers des éléments extérieurs au studio de Montreuil proprement dit et on lui agrège des forces soit extérieures soit centrifuges : Protazanoff rapidement parti (chez Thiemann puis pour l'Allemagne avant de retourner en Russie), Tourjansky arrivé plus tard, indépendamment de la « troupe », et promptement séduit par Ciné-France-Film, Nadejdine qui n'a pas tourné de films en Russie et bien d'autres. Pour les acteurs, Koline qui venait du Théâtre d'art de Stanislavsky et du théâtre de cabaret la « Chauve souris » de Nikita Ballieff et n'avait aucune expérience cinématographique, Pierre Batcheff, lié aux Pitoëff et à des cercles d'extrême-gauche. On voit même parfois cité Kirsanoff qui n'a pas de rapport avec eux.
- 24 À peine Ermolieff avait-il posé en France les jalons de son entreprise, que Louis Delluc lui faisait occuper une place centrale. En 1919, dans son article intitulé « Ermolieff », il fait l'éloge des studios russes, d'une « conception cinégraphiste dont les Français ne savent presque rien... »
- 25 Pourtant cette foi en la venue des Russes ne trouvera guère d'arguments durant les quatre années qui suivent. Delluc admire Mosjoukine, c'est à peu près tout ce qu'on peut dire. Protazanoff, réalisateur du *Père Serge*, est prié de se débarrasser des traditions du film russe d'avant-guerre.
- 26 Le terme d'« école » est donc un peu abusif – Juan Arroy a même parlé de « cycle Albatros » (après le cycle Triangle, le cycle Svenska et *Caligari*) –, même s'il recouvre un phénomène réel. Dans une série d'articles intitulée « Les Russes et le cinéma », V. Mayer reprend un certain nombre d'idées qui ont cours sur cette « colonie » et qui forgeront entre 1920 et la fin de la décennie leur réputation.
- 27 « À cette époque où le cinéma français commençait seulement de se ranimer après les dures épreuves de la guerre, le petit studio de Montreuil devint bientôt un centre d'attraction pour tous les amis de l'écran. Il y régnait une ambiance d'activité et d'émulation qui ne pouvait laisser indifférent aucun de ceux qui l'approchaient ».
- 28 Kamenka, interviewé durant le tournage du *Lion des Mogols*, insistait au contraire sur ce que les Russes devaient au cinéma français : « On a commis sur le film russe de graves erreurs, d'autant plus pernicieuses qu'elles sont à votre préjudice. Il est vrai qu'il y a

chez vous une sorte de passion à vous détruire, pour exalter, par contraste, les œuvres étrangères, fussent-elles de valeur égale ou, plus souvent, inférieure. Il faut vous le confesser : sans la France, il n'y aurait pas de film russe. Nos plus belles productions ont été exécutées chez vous, dans vos studios, souvent avec vos metteurs en scène. Or, avant la guerre, le film russe était pratiquement inexistant. Il le serait sans doute demeuré sans la poussée bolchéviste qui, en 1919, contraignit Ermolieff et sa compagnie à quitter Yalta, en Crimée, pour venir travailler à Paris. Nous avons tout à apprendre. Je concède que nous avons été de bons élèves. Peu à peu, le contact avec vos artistes nous autorisa à plus de confiance et, peut-être aussi, à plus d'audace. »

- 29 L'activité de Montreuil génère cela dit un mouvement, une nébuleuse « russe » au-delà de Montreuil même, elle attire à elle des cinéastes et des acteurs français qui y recherchent (et sans doute y trouvent) quelque chose qui fait défaut dans les maisons de production françaises contemporaines, une certaine ligne directrice, en tout cas un travail d'équipe.
- 30 Charles Vanel comme Suzanne Bianchetti ont entre autres témoigné de cette atmosphère où les « émigrés couchaient dans les loges parce qu'ils ne savaient pas où coucher... C'était bourré de gens très bien, des ex-fonctionnaires, des avocats, des médecins... Le tailleur-raccommodeur était un général tzariste ; le cuisinier un pape ; le chef machiniste, un colonel cosaque ; l'électricien un prof de physique à l'université de Moscou. Tout cela parlait russe ».
- 31 « L'atmosphère que les Russes, exilés en France, ont su créer dans les studios où ils travaillent est bien la plus curieuse et la plus sympathique que l'on puisse imaginer. [...] Où pourrait-on, ailleurs que là, voir réunis, dans un labeur commun, un électricien qui, avant la Révolution, commandait un croiseur ou un torpilleur, un charpentier qui fut l'avocat des plus grosses banques pétersbourgeoises, un machiniste qui chargea les Allemands en Prusse orientale à la tête d'un des plus beaux régiments de cosaques de l'armée impériale, un régisseur qui était docteur en médecine et un accessoiriste qui, membre d'une famille princière aussi vieille que celle des Romanoff, était aide de camp du tzar ? »
- 32 « À Montreuil dans le Studio "Albatros", lit-on dans une revue, le travail ne se ralentit à aucun moment. Ce puissant organisme de production ne connaît pas de relâche. Tandis que Rimsky prépare son prochain scénario et Jacques Feyder termine le délicat travail de montage de sa dernière œuvre *Carmen*, le troisième metteur en scène, René Clair, tourne les intérieurs de son film *la Proie du vent*.
- 33 Comme toujours dans ce vieux studio qui fut, dit-on, le premier au monde, construit par les frères Pathé aux temps héroïques du cinéma, une atmosphère de cordiale compréhension et de parfaite communion règne en maîtresse.
- 34 Tous les membres de cette grande famille, à commencer par le metteur en scène lui-même, les vedettes Sandra Milovanoff, Liliane Hall Davis, Charles Vanel, Jean Murat et Jim Gerald. Les opérateurs Roudakoff et Gondois, le décorateur Meerson, ses aides et ses complices, les électriciens, les machinistes et ces héros obscurs – les régisseurs, tous sont animés par le même esprit sympathisant où le travail se fait rapidement, sûrement, gaiement.
- 35 [...] L'activité bat son plein dans la modeste verrière où tant de metteurs en scène ont déjà créé des films dont le monde entier a admiré les merveilles et dans lesquels tant d'artistes se sont créés une célébrité. N'est-ce pas là en effet qu'Ivan Mosjoukine

commença sa carrière en France, aux côtés de Natalia Lissenko, Kovanko, Rimsky, Koline qui ont tous eu leur premier “trac” en France, dans ces murs.

- 36 Alexandre Volkoff fut également le pensionnaire d’“Albatros” au début de sa carrière de metteur en scène en France.
- 37 Ces murs ont donc de qui tenir. L’empreinte de génie s’est ancrée dans cette usine moderne de rêves et de poésie... »
- 38 Seule en France cette maison de production s’est constituée en studio au sens américain du terme : elle a des réalisateurs, des techniciens, des acteurs sous contrat, le directeur de la maison – Ermolieff puis Kamenka – joue un rôle excédant la seule sphère économique et commerciale (il est « directeur artistique »), on développe la pellicule sur place, visionne les *rushes* en commun, partage la plupart des tâches, tous les secteurs de la fabrication et de la diffusion du film sont abordés, jusqu’à l’affiche. Tant que l’esprit de studio règne, cette attitude génère aussi une revue et même une école d’art dramatique. La revue *Kinotvortchestvo* (sous-titre : *Kino journal* cinématographique mensuel en langue russe, auquel est accolé plus tard le mot *Teatr*) (1923-1926), d’abord intégralement en russe puis progressivement émaillée d’articles en français, est d’une qualité graphique recherchée : grand format, très illustrée, bien composée, ce n’est pas un journal ou un bulletin corporatif. Elle a pour rédacteur en chef Alexandre Morskoï – par ailleurs employé d’Albatros et à l’occasion figurant dans les films. Elle propose d’emblée des articles généraux sur la cinématographie « fille de Zeus et de Mnémosyne », « langage international », ou des articles critiques tel celui que Léandre Vincent (c’est-à-dire André Levinson) sur Griffith et des informations sur l’activité cinématographique des Russes émigrés tant à Paris qu’à Berlin ainsi que des contributions sur le décor et les affiches de Boris Bilinsky. Dès le premier numéro, appel est fait aux lecteurs pour qu’ils envoient des scénarios qui seront transmis aux studios.
- 39 Toutes les productions importantes d’Albatros font la couverture de la revue et sont présentées largement, ainsi que les cinéastes français qui viennent y travailler (Epstein, Feyder, Clair), mais on trouve aussi beaucoup d’articles et de photos sur Ladislav Starewitch, l’animateur de poupées ou sur Catherine Hessling dont la *Nana* de Renoir est abondamment évoquée, sur *la Rue sans joie* de Pabst, etc.
- 40 Le journal se présente rapidement comme un trait d’union entre le cinéma français et le cinéma russe d’URSS. La reconnaissance du pays par la France ouvre des possibilités commerciales et la revue est très attentive à promouvoir la diffusion des films émigrés en Russie, comme des films français en général (Lucie Derain déplore la prééminence américaine et allemande). La Compagnie franco-caspienne semble le véhicule privilégié de ces liaisons commerciales ainsi que la maison « Celtic » liée à Pathé. Les nouvelles d’URSS, régulièrement publiées, sont dénuées de toute appréciation critique ou polémique.
- 41 L’Académie du cinéma russe, créée en 1924 à Paris, a pour enseignants Nathalie Lissenko (exercices pratiques), Alexandrovski, administrateur d’Albatros (mise en scène), Madame Krassovski, ancienne maîtresse de ballet du Théâtre impérial de Pétrograd (danse et plastique), Maltseff, maquilleur d’Albatros (maquillage), le tout administré par le prince Malaçaïeff. Quant au Studio d’Art cinématographique, Mosjoukine, Lissenko, Nadejdine y enseignent.

- 42 La plupart des Russes (Koline, Kovanko, Lissenko, Mosjoukine, Rimsky, Tourjansky, Volkoff) sont membres du Ciné Club de France né de la fusion du Club des Amis du 7^e Art (CASA) de Canudo et du Club Français du Cinéma.
- 43 Dans les années trente, Kamenka édite des cours de technique cinématographique par correspondance dont les fascicules mensuels reprennent des exemples de trucages ou de prises de vue particulières dans les films Albatros (École universelle par correspondance, *Cours de Technique générale cinématographique*).
- ANDREANI Henri (1872-1936)
- 44 Les moments les meilleurs de la carrière cinématographique de ce méridional (de son véritable nom Gustave Farrus) transplanté à Paris se situent indubitablement dans les années dix quand, après avoir travaillé comme acteur dans la compagnie du prestidigitateur Gaston Velle, il est engagé pour des fonctions administratives chez Pathé et qu'immédiatement après il devient assistant de Velle et de Zecca sur les films courts du début du siècle. Sadoul cite un *Faust* réalisé en 1910 par Andréani en collaboration avec Georges Fagot : « Film ingénu et grandiloquent, mais non privé toutefois d'une certaine efficacité. La scène dans laquelle Méphistophélès et Faust galopent dans une vallée sauvage traduit un moment goethien d'une façon très cinématographique ». En 1910 Andréani devient aussi son propre producteur et fonde les « Films bibliques », dont la publicité met en avant que les films auraient été étudiés et préparés par un groupe d'archéologues et d'historiens de la Bible. Dans ce projet, on peut inscrire des titres comme *Caïn et Abel*, *Absalon* (1911), *la Fille de Jephthé*, *Rebecca* (1912), *la Reine de Saba*, *Esther* (1913). En 1912, après d'autres expériences, Andréani passe à la Société des Grands Films Populaires de Georges Lordier pour laquelle il dirige *l'Homme qui assassina* (1912) et *le Fils de Lagardère* (1913).
- 45 Typique représentant du cinéma français du début du siècle, metteur en scène de films en costumes tirés de légendes, paraboles religieuses, histoires romancées réduites à un « lever de rideau » et qui ne dépassent pas les trois cents mètres, Andréani est déjà dépassé quand la production cinématographique s'oriente vers des métrages plus longs. Et quand avec un film comme *les Enfants d'Édouard* (1914), il se met à affronter des bandes de 1 200 mètres, cet étirement de l'histoire le pousse de toute évidence à diluer ses intrigues, comme le relève un censeur italien : « Il aurait été meilleur s'il avait comporté deux actes et non cinq interminables, comme nous l'avons supporté avec beaucoup d'indulgence. » (*Il Maggese Cinematografo*, Turin, janvier 1915). *Océan* (parfois appelé *les Enfants de la mer*), une production Silex de 1916, connaît une meilleure sortie.
- 46 Dans les années vingt, à part *l'Autre Aile*, qui apparaît dans toutes les histoires du cinéma parce que le sujet est de Ricciotto Canudo, le reste de l'activité d'Andréani se réduit à quatre films de niveau modeste. *Ziska, la danseuse espionne*, qui est l'histoire de Mata-Hari sous un autre nom, est considéré comme un film décadent, et la protagoniste Blanche Derval comme complètement inadéquate au rôle qui lui a été assigné. *Mimi Trotin* est un peu meilleur, tiré d'un roman de Maurice Nadaud, mais ici il y a la belle Louise Lagrange dans le rôle principal. Une Espagne maniérée sert de toile de fond à la brutalité des gitans qui agitent l'histoire de *Flamenca la gitane*. Avant son dernier film, *la Pente*, nous trouvons Andréani au sein de l'armada de collaborateurs de Gance pour *Napoléon*. Après quoi, on n'entend plus parler de ce pionnier. Il meurt dans la misère la plus noire en 1936, complètement oublié.

Filmographie

- 47 Mimi Trottin (1922) ; Ziska la danseuse espionne (id.) ; L'Autre Aile (1923) ; Flamenca la gitane (1926) ; La Pente (1928).
ANTOINE André (1858-1943)
- 48 Arrivé à Paris vers 1866, il est contraint d'abandonner ses études pour des raisons économiques. Attiré par le théâtre, il tente sans succès d'entrer au Conservatoire. Employé à la Société du Gaz, il fait partie de la compagnie d'amateurs du Cercle Gaulois. C'est dans ce cadre qu'il crée, en 1887, le Théâtre Libre, « libre » parce que, les séances étant par abonnement, il n'est pas soumis à la rigidité de la censure théâtrale. La compagnie renouvelle le répertoire, repousse le vedettariat, recherche une nouvelle dramaturgie, et prône l'imitation de la réalité, tant dans le jeu des acteurs que dans la mise en scène. Comme Émile Zola, le jeune Antoine se rattache à l'école naturaliste. Un an après sa fondation, le Théâtre Libre met en scène *Cavalleria rusticana*, du veriste italien Giovanni Verga, puis *les Bouchers*, de Fernand Icres, un naturaliste français mort prématurément. À cette occasion Antoine introduit dans le décor de véritables quartiers de bœuf, selon les principes édictés dans *le Naturalisme au théâtre* (1881) et visant au respect des moindres détails de la réalité. Ces morceaux de viande écœurants font scandale, mais s'en tenir à cette anecdote ne rend pas compte de l'importance de la révolution théâtrale qui s'annonce. À partir du naturalisme de Zola, Antoine engage le Théâtre Libre sur le chemin d'un « théâtre de mise en scène » qui marquera le théâtre du xx^e siècle au niveau international : en Italie comme aux États-Unis, à Berlin (où on fonde la Freie Bühne) comme à Londres (l'Independent Theatre) ou Moscou (le Théâtre d'Art, créé en 1898 par Stanislavski). Antoine propose des auteurs dramatiques étrangers inédits en France (Ibsen, Tourguéniev, Strindberg, Tolstoï, Verga) et obtient les nouveaux textes des auteurs les plus réputés de la littérature française (les Goncourt, Daudet, Zola lui-même).
- 49 Le succès économique n'allant pas de pair avec le succès culturel, Antoine quitta la direction de son Théâtre Libre pour être nommé d'abord directeur (avec Ginisty) de l'Odéon, et pour reprendre ensuite sa liberté d'initiative en ouvrant le Théâtre Antoine (1897-1906), avant d'assumer, seul cette fois, la direction de l'Odéon.
- 50 C'est en 1914 – après avoir démissionné, et après un bref séjour en Turquie – qu'il se consacre au cinéma. Avant son départ pour la Turquie, Antoine avait déjà pris part à Vincennes à la réalisation de quelques scènes de *Quatre-vingt-treize*, le film qu'il signera avec Albert Capellani en 1921.
- 51 Il s'agit d'une importante production de la SCAGL (Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres), une société liée à Pathé et dirigée par deux auteurs amis d'Antoine : Pierre Decourcelles et Eugène Eugenheim. C'est la SCAGL qui produira presque tous les films d'Antoine, sous la direction artistique d'Albert Capellani, qui, à son tour, paraît subir l'influence du Théâtre Libre d'Antoine, ainsi qu'on peut le remarquer dans *les Misérables* (1912). Les principaux réalisateurs et acteurs de la SCAGL participent aux films d'Antoine : Georges Denola et Henri Desfontaines en tant que collaborateurs, A. Numès et Henry Krauss en tant qu'interprètes ; et même les films réalisés par Krauss sont marqués par les théories d'Antoine (*le Chemineau*, 1915).
- 52 Au théâtre comme au cinéma, il est un formidable découvreur de talent : c'est avec lui qu'ont fait leurs débuts Julien Duvivier et Maurice Tourneur. Plus que les films qu'il a réalisés, ce sont peut-être ses théories qui ont marqué les réalisateurs de la SCAGL et le cinéma réaliste à venir (Stroheim, Renoir, le « réalisme poétique » français, le néoréalisme italien) : sortir des studios, tourner en plein air ; et pour les intérieurs,

rétablir le « quatrième mur » (jouer de dos, s'il le faut) ; « c'est le cadre qui doit déterminer les personnages » selon Zola, et les personnages doivent être authentiques et de condition modeste ; avoir recours à des comédiens non professionnels ; en outre, pour les décors, pas de toiles peintes, que de vrais accessoires. Le cinéma n'est pas du théâtre filmé, parce que le théâtre d'Antoine avait déjà effacé les conventions artificielles de la scène.

53 Le corpus de ses œuvres est également constitué par ses interventions dans les revues de cinéma (1919-1921) et une célèbre interview dont la parution dans la *Revue Hebdomadaire* (1923) déclencha plusieurs polémiques.

54 À deux exceptions près : *les Frères corses* (coll. Komyta de Tokyo) et *Israel*, dont la copie est incomplète (Cineteca Nazionale de Rome), les films d'Antoine sont accessibles grâce au travail de reconstruction et de remise en valeur de Philippe Esnault.

Filmographie

55 *Les Frères corses* (1915-1917) ; *Le Coupable* (1917) ; *Quatre-vingt-treize* (co. A. Capellani, 1914-1921) ; *Les Travailleurs de la mer* (1917) ; *Israel* (1918) ; *Mademoiselle de la Seiglière* (1919-1920) ; *L'Hirondelle et la Mésange* (1920, film jamais diffusé ; reconstitué en 1984 par Henri Colpi) ; *La Terre* (1921) ; *L'Arlésienne* (1922).

ARTS DÉCORATIFS

56 On peut envisager la place des Arts décoratifs ou de « l'Art Déco » dans le cinéma français des années vingt sous plusieurs aspects. D'une part les liens effectifs qui existent entre le courant moderniste des artistes décorateurs et le cinéma : d'un côté les décors, meubles, costumes qui apparaissent dans les films et sont signés Ruhlmann, Suë et Mare, Lepape, Mallet-Stevens, Poiret quand les décorateurs de cinéma ne s'en inspirent pas ou n'en créent pas eux-mêmes (Meerson, Bilinsky, Donatien) ; de l'autre côté la place reconnue au cinéma au sein des arts décoratifs par le biais des expositions au Musée Galliera, au Salon d'automne, grâce à l'action de Canudo et Moussinac et à l'accueil de Frantz Jourdain et Henri Clouzot notamment.

57 Ces deux aspects reposent en premier lieu – au sein du film – sur le décor et les costumes des films ainsi que sur un élément parafilmique, l'affiche de cinéma.

58 L'ensemble, d'autre part, participe d'une nébuleuse qui imprègne la thématique de films, inspire parfois leurs récits, caractérise en tout cas leur atmosphère et qui ressortit également de « l'esprit moderne », et qu'on peut appeler « le style Art Déco » (Michel Collomb).

59 Avant la fin de la guerre dans ses éditoriaux du *Film* qu'il reprend en volume en 1919, Henri Diamant-Berger – bientôt suivi de Delluc et Moussinac – attire l'attention sur le décor matériel du film. D'une part il fait appel – ou préconise de faire appel – aux artistes décorateurs, ensembliers, couturiers, etc. du moment pour qu'ils se chargent de ce secteur du film voué la plupart du temps au mauvais goût, d'autre part il met en avant l'intérêt que ces praticiens et ceux qui commercialisent leurs créations pourraient trouver au cinéma en raison de la valeur d'exposition du film. Le cinéma « vitrine » des arts décoratifs, telle est l'une de ses propositions.

60 Riciotto Canudo est, lui, le promoteur d'une entreprise plus ambitieuse encore : faire entrer le cinéma sous les espèces de ses images – fixes ou en mouvement – mais aussi des maquettes de décors et de costumes, des affiches, dans le musée. Cette dernière proposition s'inscrit évidemment dans la perspective de la reconnaissance du cinéma comme cinquième, sixième ou septième art. Sa singularité est de viser à une intégration

dans des institutions artistiques reconnues susceptibles de hâter ou d'accomplir la légitimation culturelle et sociale du cinéma.

- 61 On a donc un double enjeu noué autour de la question de l'exposition : le cinéma expose les arts décoratifs, les Arts décoratifs exposent le cinéma.
- 62 Léon Moussinac – qui, comme critique, s'attache aux mêmes exigences que Diamant-Berger et Delluc s'agissant de l'environnement matériel du film – sera le plus actif dans ce domaine dans le cadre du Club des Amis du Septième Art (CASA) qui voit le jour en avril 1921. Il est associé à cette entrée du cinéma au Salon d'automne de 1921-1923, au Musée Galliera en 1924, à l'Exposition des Arts décoratifs en 1925.
- 63 Le Salon d'automne, créé au début du siècle par l'architecte Frantz Jourdain, expose les arts appliqués ou décoratifs et non seulement la peinture de chevalet et la sculpture comme le Salon des indépendants. Jourdain accueille donc volontiers le cinéma quand Canudo le sollicite en ce sens. Il l'accueille même « en triomphateur », écrit-il dans *Comœdia*. Dans un article il reprend l'argumentation selon laquelle ce qu'on voit dans les films en matière d'objets, de bibelots, de meubles est « dénué de goût, de valeur, d'esprit, d'imagination... C'est à hurler ! Le comité du Salon d'automne a pensé qu'il fallait violemment réagir... » La dimension « pédagogique » de cette démarche (éduquer le goût du public) n'est pas oubliée, au contraire !
- 64 L'année suivante, c'est au musée Galliera qu'a lieu l'exposition « L'Art dans le cinéma français ». Le directeur du musée, Henri Clouzot, s'est adressé, pour ce faire, à Mallet-Stevens et Moussinac.
- 65 Enfin, une année plus tard, le cinéma dispose d'une section à l'Exposition internationale des Arts décoratifs où est reconstitué un studio avec son décor et des maquettes.
- 66 Ces trois manifestations posent une intéressante question : que peut-on appeler « exposition de cinéma » ? C'est, pour partie, la projection d'une sélection de films, d'une sélection thématique de plusieurs extraits, c'est aussi l'accrochage de dessins préparatoires, esquisses ou objets même figurant dans les films (costumes). Au cours de la décennie les expositions – plus modestes que celles-là – se multiplieront selon les circonstances. Le décorateur et affichiste Boris Bilinsky, médaille d'or à l'Exposition des Arts décoratifs, expose ses maquettes de douze films (ainsi que les projets de 1975 de Mosjoukine) à la Galerie de France en 1930. Lors de certaines présentations de films d'avant-garde, celles d'*Un chien andalou* et de *l'Âge d'or* au Studio 28 notamment, on accroche dans le hall du cinéma des documents liés au film, des tableaux, des revues. Enfin dans bien des cas, les films d'avant-garde ont été montrés dans des circonstances qui diffèrent de la projection standard dans une salle commerciale : dans un théâtre, au cours d'une soirée de ballet (*Entr'acte*), d'une manifestation comme « le Cœur à barbe » (*le Retour à la raison*), de spectacles de lumières (*Fait divers*), sans compter les fameuses séances d'extraits commentés lors de conférences au Vieux-Colombier, les montages de fragments *ad hoc* de *la Roue* ou de *Cœur fidèle*, les « montages d'expressions » d'un acteur ou d'une actrice, etc. Ces différentes modalités d'exposition du film ont toutes en commun de l'appréhender en tant que fragment, catégorie explicitement énoncée par Man Ray dans sa présentation d'*Emak Bakia* pour la revue *Close Up*.

Le décor

- 67 Pour commencer la question du décor se pose dans son principe, celui de sa facticité par rapport à la réalité. Lionel Landry s'indigne qu'au nom des Nibelungen et de

l'Inhumaine il faille « systématiquement renoncer à toutes les ressources qu'offre la nature » au motif que l'« art » exige « interprétation et transposition ». À l'opposé Juan Arroy voit dans la « stylisation » une étape décisive dans l'évolution du décor : « Maurice Tourneur, ayant étudié les principes de la stylisation théâtrale préconisée par Gordon Craig, Edgar Jones et Joseph Urban (en Amérique) et Max Reinhardt (en Allemagne) imagina de styliser les décors de cinéma, c'est-à-dire de leur donner un sens artistique, celui que la psychologie des personnages et de l'action exige. » Et de définir la stylisation comme soumission de l'œuvre à la « volonté créatrice de l'auteur » et comme technique « rhétorique » permettant à l'imagination du spectateur de « compléter mentalement ce que l'écran ne fait que lui suggérer ». Il s'agit par conséquent de ne représenter « que les grandes lignes, les lignes directrices. Amplifier l'essentiel, supprimer le secondaire... »

- 68 Colette, en 1917, devant *Mater Dolorosa* de Gance, saluait « un emploi neuf de la “nature morte”, de l'accessoire émouvant... Nous y arriverons au décor significatif, au meuble plein d'arrière-pensées... Une chaise vide au fond d'un jardin, une rose abandonnée sur une table déserte, en faut-il plus au grand peintre Le Sidaner pour nous retenir, rêveurs, devant une petite table ? »
- 69 En dehors de ces dimensions « ontologique » et « sémiologique », la question du décor rencontre celle du studio, du « théâtre de prises de vue » et des questions techniques et financières qui lui sont liées. En Amérique des moyens colossaux permettent de reconstituer *Notre Dame de Paris* ou *Monte Carlo*, de pouvoir l'éclairer à loisir, ne pas dépendre du temps qu'il fait et autres aléas du tournage en extérieur. Robert Florey depuis Hollywood évoque ses souvenirs de tournage à Nice avec Louis Feuillade, Champreux, Sandra Milovanoff et l'attente angoissée du soleil... « Quand je pense à tout le temps que Louis Feuillade a perdu depuis qu'il tourne à cause de cette absence de lumière ! Ce n'est pas vingt ciné-romans qu'il eût fait avec l'installation américaine, ce serait cent... »
- 70 Il y a d'autre part l'aspect technique du décor. En passant de la toile peinte ou des objets et meubles en semi-relief qui abondent dans le cinéma des années dix, se pose la question de la reconstitution d'un lieu et d'un milieu en volume. Quenu, chef technique des ateliers de décoration de Pathé-Consortium-Cinéma à Joinville, expose « l'esprit et la technique » du décor en insistant sur le choix des matériaux et sur les techniques de travail, induisant une certaine esthétique « naturelle » fondée sur la vraisemblance. Max Frantel parle de la construction, Juan Arroy consacre plusieurs articles au décor ou aux décorateurs sous cet angle (rôle de la lumière, processus de travail du dessin à la maquette, de celle-ci à la construction).
- 71 Enfin, il y a la dimension esthétique, le choix des objets disposés pour meubler un espace, la conception d'ensemble du décor.
- 72 « Le décor est un élément du drame aussi important que la lumière, le mouvement et l'expression individuelle... », commente Moussinac qui voit là le lien avec l'art décoratif contemporain, avec des architectes d'intérieur qui militent pour une rénovation du goût sur les bases d'un modernisme « tempéré » et perpétuent l'innovation viennoise en la matière – rupture avec l'Art nouveau et ses surcharges, ses volutes et ses arabesques, emprunts à un cubisme devenu style : « Un Mare, un Suë, un Ruhlmann un Nathan, un Follot, un Francis Jourdain un Groult un Pierre Chareau seraient certainement très heureux de collaborer avec certains de nos metteurs en scène ».

- 73 Mais l'intervention du décorateur, dès lors qu'elle relève d'un projet plastique défini, peut-elle s'autonomiser et valoir pour elle-même ?
- 74 Ce débat va se cristalliser un temps sur le cas exemplaire du *Cabinet du Dr Caligari* : pour Canudo « [...] il n'y a guère qu'en Allemagne qu'on fasse appel à des peintres capables de donner aux décors de chaque genre de film une construction spécifique appropriée à l'effet que le film cherche à produire... Heureusement que le décorateur chez nous commence à se spécialiser et à apprendre les éléments de la construction "photogénique". Dans *l'Atlantide*, un peintre, Orazi est parti en Afrique avec J. Feyder... Parmi les meilleures maquettes expérimentées dernièrement dans un ordre plus intime, il faut citer celles de Mallet-Stevens pour *le Secret de Rosette Lambert* de R. Bernard, celle de Mare pour *le Carnaval des Vérités* de L'Herbier et de Lepape pour la *Villa Destin* du même ».
- 75 En revanche pour Moussinac, « il y a, dans le film allemand, des parties qui ne sont pas du cinéma, mais du théâtre et de la peinture : du théâtre quand, le jeu des lumières étant insuffisant, on a l'impression de se promener avec les acteurs parmi des murs de toile et des cadres de carton ; de la peinture quand il nous apparaît une petite ville exactement *peinte* sur un fond, ni mieux ni plus mal que dans un tableau de chevalet, mais avec le charme des couleurs en moins. Au contraire, chaque fois que la lumière baigne le décor et lui prête si bien ses valeurs que ce décor semble vivre, nous participons pleinement à l'émotion et à la beauté de l'image ».
- 76 Il s'agit pourtant de sortir de ce dilemme qui revient à apprécier la qualité des objets et décorations « exposés » sans suffisamment considérer la conception d'ensemble des espaces filmés, leur construction. C'est en passant du paradigme pictural, qui inspire plus ou moins toute l'approche du décor jusque là, au paradigme architectural qu'on y parviendra. Aragon dans *la Révolution surréaliste* de 1925 stigmatise le décoratif (« bientôt... on ne peindra plus que pour *aller* avec un ameublement... »), tandis que Buñuel écrit : « l'architecte à tout jamais remplacera le décorateur » (1927). Après les décorateurs issus des Arts décoratifs et du Conservatoire national des art et métiers – comme Robert-Jules Garnier et Donatien – ou les Russes de Montreuil plus ou moins issus de la tradition du « Monde de l'art » – comme Ivan Lochakoff puis Gosch, Schildknecht – qui introduisent la modernité dans le décor du film, après les interventions ponctuelles d'artistes ou d'artisans qui « accrochent » avec goût leurs œuvres aux cimaises du film (les Delaunay, Chareau), ce sont de nouveaux venus qui occupent une place croissante dans le cinéma français : après Mallet-Stevens qui demeure pour partie lié à la première période, Boris Bilinsky, Pierre Kéfer, Alberto Cavalcanti, Lazare Meerson.

L'affiche

- 77 Comme le décor, l'affiche de cinéma donne lieu en cette décennie à des débats et des controverses quant à sa qualité artistique. Et là aussi le mouvement d'intérêt pour le film, dont le CASA fut l'un des pôles principaux, ainsi que l'événement de l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925 jouent un rôle de catalyseur.
- 78 Moussinac, qu'on a déjà vu prendre la plume pour réclamer l'avènement d'un décor moderne, est l'un des premiers à attirer l'attention sur l'affiche et à mettre en lumière la contradiction qu'il peut y avoir entre la qualité et les ambitions artistiques des films d'un L'Herbier, d'une Dulac, d'un Delluc ou d'un Le Somptier et la vulgarité des affiches censées inciter le public à aller voir ces films. Leur mauvais goût, écrit-il, détourne les passants.

- 79 La solution la plus courante consiste à prendre une photo quelconque parmi les scènes de violence ou de meurtre, de l'agrandir, de la déformer et de la colorier. Or, s'indigne-t-il, l'affiche commerciale est par ailleurs « parvenue à la plus vive perfection ». Il cite l'exemple de Cappiello et l'usage devenu courant, non seulement au théâtre mais dans le commerce et l'industrie, de recourir à une publicité qui soit le fait d'artistes.
- 80 Leonetto Cappiello, italien de Livourne venu à Paris en 1898, avait commencé dans la caricature comme nombre des dessinateurs d'affiches, mais son style se distingua rapidement de celui de ses collègues par ses qualités de mise en page et surtout sa recherche de lisibilité obtenue par le contraste entre la figure et le fond. Pour lui, le personnage ou l'objet doit être traité comme une *tache*. Les couleurs être les plus frappantes tout en demeurant secondaires par rapport à la composition globale qui doit offrir une « ligne » faisant de l'ensemble un idéogramme.
- 81 Cette recherche de l'efficacité et de la lisibilité opéra un changement capital dans l'affiche et donna rapidement lieu à des recherches dans des instituts de psychologie aux États-Unis et en France. À Paris, l'Institut économique de l'École Sainte-Geneviève crée une chaire de publicité et une thèse s'y soutient en 1912.
- 82 Après la guerre, la mode (Paul Poiret) et les spectacles (les Ballets russes de Diaghilev) voient arriver des peintres ou des décorateurs comme Bakst, Picasso, Derain, Gontcharova mais surtout des affichistes professionnels qui se réclament de Cappiello tout en s'inscrivant dans la postérité du cubisme, du purisme et d'un constructivisme tempéré et qui évincent radicalement les arabesques de l'Art nouveau de Chéret, Mucha et autres. Ce sont Carlu, Colin, Cassandre et Loupot qui infléchissent les règles de composition du côté de la géométrie, en particulier quand ils auront à traiter des sujets modernes comme les transports et les moyens de communication : automobile, paquebot, train, avion, journal, radio. Ils vont exalter les catégories modernes de la vitesse, le rythme, la fonction. Quand Cassandre crée un caractère typographique (Bifur), il en parle comme d'un « moteur à explosion pour remplir une fonction déterminée – non pour orner ».
- 83 Comme dans le cas de la décoration, le changement de paradigme est capital : à la peinture succède l'architecture – que certains ont étudiée sinon pratiquée (comme Coulon et Carlu) et, qu'en tout cas, tous intériorisent en adoptant ce concept de construction et en situant délibérément leurs productions graphiques dans le milieu urbain sur le mode de la confrontation ou de la mise en scène (ce dernier terme est appliqué par Blaise Cendrars à Cassandre). Rejoignant architectes, décorateurs, ensembliers, ces graphistes entreront à l'U.A.M. (Union des Artistes Modernes) à sa création.
- 84 Cependant, si l'on excepte un article de 1927 de Boris Bilinsky – lui-même l'un des principaux dessinateurs d'affiches, cette préoccupation demeure largement minoritaire dans le milieu du cinéma.
- 85 Dans les années vingt, chaque grande maison d'édition a ses dessinateurs attitrés généralement recrutés dans le milieu des caricaturistes ou des illustrateurs comme il était de tradition en France (depuis Willette, Forain ou Barrère), qui exécutent sur commande d'après photographie ou après vision du film deux ou trois affiches par titre dans deux dimensions principales (120x160 et 160x240). En 1924, ce sont Armand Rapeño (Aubert), Vaillant (Gaumont), Vila (Grandes Productions Cinématographiques), Barrère, Mariani et Gus Bofa (Pathé-Consortium), Poulbot (Paramount). On peut aussi

signaler Donatien (par ailleurs metteur en scène et décorateur), Orazi (également décorateur) et Villefroy. Chez Albatros, Kamenka confie ce travail à Boris Bilinsky, décorateur et dessinateur de costumes, Jean-Adrien Mercier (diplômé des Arts décoratifs de Paris en 1923), Alain Cuny (qui sort des Beaux Arts) ou à Pierre Chenal.

- 86 Dans le paysage général de l'affiche française de cinéma celles d'Albatros se distinguent ; souvent trois affiches sont réalisées par trois artistes différents qui rivalisent d'invention graphique et d'audace colorée. Il existe par exemple une affiche pour *les Aventures de Robert Macaire* signée Bilinsky, une signée Mercier et une troisième Cuny ; pour *Carmen* également, pour *la Proie du vent* par Mercier et Bilinsky, etc.
- 87 Dans un article de 1927, Bilinsky définit avec concision sa conception de l'affiche « moderne ». Il part pour cela de la « rue » comme spectacle, « grande exposition de tableaux ; les tableaux ce sont les affiches. En autobus, tramway ou taxi vous parcourez les rues – salon d'exposition ! Les couleurs hurlent, les dimensions frappent ». De cette situation, il tire un certain nombre d'exigences pour l'art graphique : celui de produire *un maximum d'effet en un minimum de temps* et pour cela se fonder sur une unité de base, *la tache de couleur*. Celle-ci doit sauter aux yeux, créer un effet durable (« être à longue portée ») et ressortir à une composition efficace (« simplification des contours, concentration du dessin – son schéma seulement ») comportant un minimum de mots.
- 88 Cette référence à la « psychologie expérimentale » dans un texte très fidèle aux principes de Cappiello (la tache) et en connivence avec Carlu (*Monsavon*), provient manifestement des réflexions gestaltistes alors en vigueur dans certains cercles artistiques allemands (notamment au Bauhaus) et dans *l'Esprit nouveau* de Le Corbusier et Ozenfant.
- 89 Par ailleurs, participant aux activités du Cercle artistique russe avec Bilibine, Simon Lissim, Alexandra Exter et Lochakoff (entre autres), et aux réunions des peintres russes à l'Institut russe de l'industrie artistique, Bilinsky a travaillé à des films attachés au « mouvement des formes et des couleurs abstraites dans le rythme pur » cherchant à « écraniser » la musique. Dans un texte de 1925, il adopte une position très offensive sur la place de l'artiste-peintre au cinéma proposant de passer du modèle pictural au modèle musical pour aborder l'image : appel à l'avènement d'un nouveau peintre des rythmes qui supplante le metteur en scène « bellelettriste » et théâtral, recherche du côté du dessin animé et des poupées, champ d'action du « peintre-rythmographe ». Cette déclaration fait écho aux préoccupations de l'avant-garde cinématographique « abstraite » de Ruttmann à Richter et Eggeling et à Malévitch en Russie, Léger en France – dont il reprend la formule « l'erreur, c'est le scénario ».

AUBERT Louis (1878-?)

- 90 Félix de son véritable prénom, Louis Aubert est véritablement l'homme heureux du cinéma français des années vingt. Avec Jean Sapène et Bernard Natan, il fait partie des hommes nouveaux qui, au sortir de la guerre, assurent la relève d'une industrie cinématographique française marquée par un net ralentissement d'activité et par le retrait progressif des deux géants d'avant-guerre, Pathé et Gaumont. Nettement plus influent que Natan, mais beaucoup plus discret que Sapène, Aubert occupe une place à part dans le paysage cinématographique français des années vingt, qu'il doit à l'originalité de son parcours, de la distribution à la production.
- 91 Né en 1878, il a à peine trente ans lorsqu'il prend la direction d'une maison parisienne de distribution, en 1908, au moment où, sous l'impulsion de Pathé, la vente des films est remplacée par leur location et où émerge un secteur indépendant de la distribution. En

1911, il fonde les Établissements Louis Aubert qui, malgré la diversification du groupe au cours des années vingt, resteront le fer de lance de sa politique industrielle. Aubert est l'un des principaux distributeurs français des années dix et vingt. Ses programmes présentent les films des plus grandes sociétés italiennes, danoises, et même allemandes et américaines, avant que celles-ci ne choisissent d'implanter directement des agences en France.

- 92 Dès 1910, cependant, Aubert comprend la nécessité, pour développer son entreprise de distribution, de contrôler un réseau d'exploitation. Il commence par acquérir un cinéma de la rue de Charonne, à Paris ; c'est le point de départ de ce qui constituera dans les années vingt un des principaux circuits de salles français, bâti grâce à une politique d'acquisition audacieuse à une époque où l'exploitation est un secteur fragile. C'est ainsi qu'entre 1925 et 1928, il rachète à Serge Sandberg la plupart de ses grandes salles parisiennes, ce qui lui permet de constituer l'Omnium Aubert, une filiale spécialisée dans l'exploitation. À la fin de la décennie, ce circuit, réparti entre sept sociétés, est constitué de vingt salles, totalisant près de 28 000 places. Il s'agit essentiellement de très grandes salles (quinze d'entre elles ont plus de 1 000 places) parisiennes, mais le circuit Aubert est également présent à Lyon, Marseille et Bruxelles. Elles font partie des établissements les plus fréquentés dans les années vingt, avec un taux de remplissage d'environ 80 % en 1927 et un chiffre d'affaires global de 30 millions de francs, pour un capital de 10 millions. Aubert ajoute en outre à cette activité d'exploitant celle de fabricant de matériel de projection et de tirage. Le projecteur « N. M. Aubert », présenté en 1928, est ainsi salué par la presse spécialisée comme un des meilleurs d'Europe, et notamment l'un des plus silencieux.
- 93 Les recettes de ses activités de distribution et d'exploitation permettent rapidement à Aubert d'investir dans le secteur de la production. Il le fait cependant avec parcimonie, cette branche d'activité étant, de loin, la moins rentable. Sa formule de prédilection est celle de la co-production avec des réalisateurs-producteurs indépendants, comme Pierre Marodon (*la Chambre du souvenir*, 1920, et *Salammbô*, 1924), André Hugon (*la Princesse aux clowns*, 1925) ou Donatien (*Mon curé chez les riches* et *Mon curé chez les pauvres*, 1925, et *Simone*, 1926), auxquels il sert aussi de distributeur. De la fabrication de matériel à l'exploitation, Aubert est donc présent à tous les maillons de la chaîne. Celui de la production est cependant son point faible, qui l'empêche de rivaliser avec la société des Cinéromans de Jean Sapène. Aubert, en effet, ne possède pas de studio, et ne peut donc pas entreprendre une politique rationalisée et programmée de production de films. La croissance économique de son groupe lui donne les moyens, à partir de 1927-1928, d'envisager son extension.
- 94 Entre temps, il a acquis une place stratégique au sein de la corporation. Vice-président de la Chambre syndicale française de la cinématographie dès 1910, il en devient président en 1926, après la tentative manquée de Jean Sapène pour mettre la main sur ce puissant organisme corporatif. C'est donc sous son mandat, et en partie grâce à ses talents de diplomate, que s'effectuent le rapprochement avec les pouvoirs publics et l'élaboration, en 1927-1928, de la nouvelle législation du contrôle des films et des projets de contingentement. Il gagne ainsi la confiance de l'administration publique et devient même, en 1926, conseiller du commerce extérieur auprès du ministre du Commerce et de l'Industrie. C'est pourtant à la fin de 1928, au moment où il s'apprête à présenter glorieusement le premier film français en partie sonorisé (*l'Eau du Nil*, de Marcel Vandal) et la superproduction nationale de l'année (*la Merveilleuse vie de Jeanne*

d'Arc, de Marco de Gastyne), qu'il se démet de ses fonctions à la tête de la Chambre syndicale, au profit du producteur Charles Delac. Cette démission s'explique par ses choix industriels, qui prennent à la fin des années vingt une ampleur particulière.

- 95 Dès la fin de 1928, en effet, Aubert prépare la fusion de son groupe avec la Franco-Film de Robert Hurel, société de production et de distribution en pleine ascension. La Franco-Film, propriétaire des vastes studios de la Victorine, à Nice, vient ainsi de passer un accord avec Gaumont pour l'exploitation de ses salles, et d'acquérir en outre la Société Cinématographique Monopole, propriétaire d'une dizaine de salles à Lyon et dans les grandes villes du Midi. Elle a aussi passé des accords de distribution importants avec des firmes américaines, allemandes et britanniques. De son côté, courant 1929, Aubert réunit toutes ses sociétés d'exploitation dans une seule firme, l'Omnium Aubert, et porte le capital de son groupe de 10 à 25 millions de francs, avant de fusionner avec cet allié de choix en octobre. Le groupe ainsi formé, Aubert-Franco-Film, dispose ainsi d'un des meilleurs réseaux de distribution, d'un parc de 51 salles à Paris et en province, et de studios susceptibles de servir de base à une politique de production systématique. La concentration verticale est réalisée, et on assiste aux premiers pas d'une *major* française constituée sur le modèle hollywoodien.
- 96 C'est dans les mois qui suivent la constitution d'Aubert-Franco-Film que la machine s'emballe, avec l'accélération des négociations entre le nouveau groupe et la société Gaumont, qui aboutiront, en juin 1930, à la création du supergroupe Gaumont-Franco-Film-Aubert (GFFA). C'est aussi ce moment que choisit Aubert pour quitter la direction de son groupe. Désormais englobé dans un processus qu'il ne maîtrise plus, il s'écarte définitivement de l'activité cinématographique. Ses pas le mènent alors vers une carrière politique modestement entamée, dans les années dix, comme conseiller municipal de Talmont, en Vendée, dont il deviendra député dans les années trente.
- 97 Sa trajectoire originale et son ascension constante durant les années vingt font de Louis Aubert un capitaine d'industrie hors du commun. Son départ subit, en 1929, contribue à l'identifier davantage encore à cette *décennie des possibles*.
AUTANT-LARA Claude (1901-2000)
- 98 Durant les années vingt, Claude Autant-Lara débute en des lieux et sous des formes quelque peu étonnants si l'on songe à ce que sera sa prolifique carrière de cinéaste à partir des années trente et surtout quarante à soixante-dix, du côté de la critique sociale. Autant-Lara est en effet avant tout décorateur et dessinateur de costumes, assistant-réalisateur et auteur de deux films et d'un documentaire dont un seul subsiste.
- 99 La participation d'Autant-Lara aux décors et aux costumes de films signés Marcel L'Herbier (*Rose France*, *le Carnaval des vérités*, *Villa Destin*, *Don Juan et Faust*, *l'Inhumaine*, *le Diable au cœur*), Jaque-Catelain (*Marchand de plaisirs*), Jean Renoir (*Nana*), Malikoff (*Paname*), sa collaboration avec René Clair sur *Paris qui dort* et *le Voyage imaginaire* sont loin d'être négligeables.
- 100 Formé à l'école des Arts décoratifs puis des Beaux-Arts – où il rencontre Carette –, Autant-Lara est d'abord influencé et instruit par le milieu du théâtre-laboratoire « Art et Action » qu'animent ses parents, la comédienne Louise Lara, sociétaire de la Comédie-Française (dont elle démissionne en 1920) et l'architecte Édouard Autant. Claude, dont le style s'apparente au cubisme et au modernisme alors en vogue, dessine les affiches-programmes, crée des maquettes de décors et conçoit le projet d'une revue,

Le Bon Européen, en utilisant les relations de ses parents auprès du monde artistique : Cocteau, Bakst, Cendrars, Satie, Stravinski, Larionov, Kisling, etc.

- 101 Il est ainsi conduit à rencontrer Marcel L'Herbier dont « Art et Action » avait monté la tragédie « en pourpre et en or », *l'Enfantement du mort*, en 1919. La société de production de L'Herbier, Cinégraphic, est le deuxième lieu d'apprentissage du jeune homme. Il y rencontre Rob Mallet-Stevens, Alberto Cavalcanti et Fernand Léger. À 23 ans, il y réalise son premier film, *Fait divers* (1924) qui appartient à la mouvance « avant-gardiste » voire au cinéma expérimental. L'auteur se fait fort de narrer une histoire de trio amoureux, un adultère, l'expression de la jalousie et le désir de meurtre sans le secours des titres, par la seule combinaison des images, leurs associations, le montage, les truquages, surimpressions, ralenti, accéléré, etc. Si le manifeste du cinéma futuriste de 1916 envisageait l'hypothèse d'un film où ne joueraient que des gros-plans de mains et de pieds, Autant-Lara réalise ce programme à l'ouverture de son film : des mains gantées, des gestes lents ou prestes suffisent à signifier la rencontre amoureuse, la demande en mariage, l'effusion. Ce laconisme, ces images ayant presque valeur de hiéroglyphes, enchantèrent Antonin Artaud, interprète du film, qui le mettait au-dessus des œuvres d'Epstein car, disait-il, on n'y trouve ni « fait », ni « anecdotes » mais une « émotion d'images » « d'une rigueur absolue ». À l'inverse Robert Desnos, défenseur des intertitres, le jugea raté.
- 102 Le film pour autant ne se borne pas aux seules ressources des procédés optiques ou figuraux (métonymie, métaphore, *pars pro toto*), il s'appuie aussi sur le jeu de trois acteurs d'importance : outre Antonin Artaud déjà cité, Madame Louise Lara, la mère du cinéaste et Pierre Barthet, trois corps, trois visages, trois types de jeu très caractérisés dont la caméra capte la photogénie autant qu'elle construit la représentation sur la base de conventions, de codes. Lors d'un épisode dans un dancing, le décorateur Autant-Lara donne sa mesure en une scène à la perspective accusée, graphique et à la décoration Arts Déco affichée dont se souviendra bien plus tard Jean-Christophe Averty. C'est Arthur Honegger qui écrit la partition musicale de ce film que le réalisateur retravailla à l'aide des ondes Martenot. Si la sortie du film aux Ursulines s'avéra incompatible avec ce type d'expérience elle fut, semble-t-il, tentée lors des « séances de lumière » d'Art et Action où des projections et compositions lumineuses de Man Ray et des projections colorées d'André Girard alternaient avec des documentaires, du théâtre et *Fait divers*.
- 103 Du deuxième film d'Autant-Lara, *Vittel* (1926), documentaire dont il ne souffle mot ni ses biographes et commentateurs, on ne sait rien. Par contre le troisième, *Construire un feu* (1927-1928), occupe une place considérable presque mythique. Avec ce film en effet, Autant-Lara expérimentait une invention technique due au Professeur Chrétien, l'hypergonar. Ce procédé d'anamorphose de l'image par un objectif – dont le CinémaScope reprendra le principe dans les années cinquante – permettait d'une part d'élargir l'image au double à la projection après l'avoir réduite à la prise de vue et d'autre part de pouvoir disposer sur la pellicule non plus une seule mais trois images, de faire de la sorte éclater l'espace de la représentation. Gance avait abordé le problème en recourant à trois écrans et trois projecteurs. Lara expérimentait une solution d'un autre ordre en ne recourant qu'à une seule pellicule démultipliée. Le film adaptait une nouvelle de Jack London contant la marche vers la mort d'un chercheur d'or du Grand Nord surpris par le froid et opposant à son destin une détermination finalement vaine. Malheureusement le film, dont quelques projections privées rencontrèrent

l'admiration de plusieurs, eut une carrière avortée et se vit éclipsé par l'arrivée des films parlants. Le négatif fut détruit par le laboratoire. Le réalisateur, endetté et incompris fut manifestement très affecté par cet enchaînement fatal d'accidents et de déconvenues. Il s'exila aux États-Unis où il tourna des versions françaises de films comiques – dont deux Keaton – avant de revenir en France reprendre difficilement une carrière interrompue qui ne prit son essor que durant l'Occupation et après la guerre dans une direction très différente de ses débuts.

Filmographie

- 104 *Fait divers* (1923) ; *Vittel* (1926) ; *Construire un feu* (1927-1928).

AVANT-GARDE(S)

- 105 Rien n'est plus malaisé que de donner une définition admissible par tous du cinéma « d'avant-garde » français au cours des années vingt ou mieux de ce qu'on appelle parfois simplement « l'Avant-garde ». La notion connaît plusieurs acceptions qu'il serait imprudent de prétendre réunir car elles s'excluent le plus souvent. Pourtant le terme connaît dans la période considérée un usage ou des usages et cela suffit à admettre la pertinence de son emploi. On distinguera par conséquent la définition que peut tenter de donner l'historien *a posteriori*, afin de permettre la saisie du phénomène, et l'autodéfinition des protagonistes dans le moment même.
- 106 Écartons pour commencer une assimilation fréquente et trompeuse, celle qui confond « modernité » et « avant-garde », voire « nouveauté » ou « expérimentation » et « avant-garde ». Ce dernier terme comporte en effet un certain nombre de traits qui lui sont propres et qui définissent un type d'attitude, de pratique de la part des artistes qui s'en réclament qu'il ne sert à rien de diluer dans la nébuleuse de « l'innovation » formelle.
- 107 *A priori* le cinématographe *ne peut pas* être d'avant-garde au sens que ce mot a pris dans le domaine des arts et lettres à la fin du XIX^e siècle, comme on va le voir.
- 108 On a coutume de distinguer deux modalités de l'art « d'avant-garde », l'une politique et l'autre esthétique ; elles ont pourtant toute deux un rapport au politique et au social. Au début du XIX^e siècle les saint-simoniens assignent à l'art une tâche d'avant-garde à la tête du mouvement social. C'est à cette acception-là que s'en prit avec ironie Baudelaire – en une formule qu'on cite volontiers à contresens –, quand il stigmatise le caractère « militaire » de l'expression. Ce lien de l'art et du politique, s'il inféode le premier au second « au service » duquel il est mis pour l'annoncer voire l'éclairer, n'en demeure pas moins présent dans l'autre modalité quoique en un tout autre sens, car les artistes « politisent » le champ artistique en y important des pratiques éprouvées dans le mouvement social, mais à d'autres fins cette fois : pour faire triompher leurs convictions esthétiques. Cette dimension « combative » est en effet inhérente à la notion : quand Théodore Duret rassemble, en 1885, ses textes sur Manet, Monet, Sisley, Renoir et l'art japonais des estampes, il intitule l'ouvrage « Critique d'avant-garde » car il entend se battre pour « l'école moderne », les nouveaux peintres, les visions originales. Les artistes, eux, ne se disent pas « à l'avant-garde ». En revanche quand ils se grouperont, énonceront une doctrine et combattront pour la faire reconnaître ou mieux : triompher, quand ils seront militants d'une cause à venir, ils entreront dans la problématique de l'avant-garde. Baudelaire énonce la modernité à partir de la nouveauté, l'étonnement, la surprise, l'exotisme même mais du moment présent. On connaît son engouement pour le dessinateur et aquarelliste Constantin Guys, prototype

du *reporter-photographe*, qui sait saisir « la beauté passagère, fugace, de la vie présente », soit « la modernité ». En revanche il récuse toute idée de « progrès ».

- 109 Le parangon du mouvement artistique d'avant-garde, c'est le futurisme italien qu'emmène Marinetti. La proclamation d'une doctrine qui vise l'hégémonie dans le champ artistique, littéraire, théâtral, le music-hall, le cinéma, la vie sociale et use de moyens tels que le manifeste, la manifestation, la démonstration publique, la volonté d'influer au niveau international en développant des sections locales, en investissant la presse de tous les pays (le Manifeste de Marinetti de 1909 est traduit dans une dizaine de langues et diffusé presque simultanément dans le monde entier), l'adoption de pratiques de lutte violentes, l'invective, l'attaque *ad hominem* et une visée globalisante, empruntent à la pratique des groupes révolutionnaires en particulier ceux du mouvement ouvrier (avec ses Internationales, ses manifestes, sa presse, ses sections, etc.). On est loin, avec Marinetti, des disputes entre Parnassiens et Symbolistes... Ou plutôt on assiste à la « relève » de l'échec symboliste justement qui est, comme l'écrit Mallarmé à Mauclair à la lecture de son *Soleil des morts* où il figure en Calixte Armel, « la défaite de l'Élite ». Défaite, décadence qui s'exaspéra en cette fin de siècle dans la recherche de connivence avec l'anarchisme, Blanqui, les lanceurs de bombes que soutinrent les Fénéon, Gourmont et autres « mallarméens » de la *Revue blanche* jusque dans les prétoires.
- 110 Au vrai le lien de l'art moderne et de la politique n'a pas alors disparu il s'est reformulé : on traite les impressionnistes de « communards », quoiqu'ils revendiquent une « peinture pure », comme le cubisme sera « boche » et l'abstraction « judéo-bolchévique ». Au début du *xx^e* siècle, parvenus à l'autonomie de leurs champs respectifs mais payant cette autonomie d'une « relégation sociale » (Bourdieu), les mouvements d'avant-garde se caractérisent par leur pratique politique : groupes, alliances, exclusions, cause, visées extra-artistiques, voire projet de dissolution dans le social ou la « vie » au terme du combat engagé. Dada, le mouvement surréaliste, l'internationale constructiviste pour ne citer que les principaux, ne se limitent pas à ajouter quelques « ismes » à l'échelonnement des styles.
- 111 Le cinématographe, né sous les auspices à la fois de la technique ou de la science « amusante », et des spectacles de masse, le divertissement populaire, n'offre guère de points communs avec « les autres arts » à cet égard. Il est de surcroît anonyme, répétitif, cherche le plus grand dénominateur commun, n'engage *a priori* aucun projet d'ordre esthétique : comment se constituerait une avant-garde en son sein ? En deux temps mêlés ou deux mouvements si l'on préfère. D'une part les artistes d'avant-garde vont s'intéresser à lui : ils fréquentent les spectacles cinématographiques qui sont de nature à ébranler l'ordre académique à l'égal du cirque, du music-hall et des spectacles ou manifestations nées de la société urbaine et de masse. En ce premier temps, le cinéma et sa nouveauté (vulgarité, choc, vitesse, discontinuité de la représentation) sert de levier aux peintres ou aux écrivains pour bouleverser leur domaine : Jarry, Braque, Cendrars, Delaunay... De cet aspect témoigne éloquemment le texte intitulé « Cinématographe » que publie la revue de Picabia 391 dans son numéro de février 1917 sous la signature de Gabriele Buffet : « Le cinéma est devenu un élément essentiel de la vie moderne... Les éléments les plus disparates de la vie moderne y trouvent leur place... Le film, avant tout, est actif... L'intrigue avance par une succession de faits à signification directe... Cette succession s'inscrit dans la mémoire sous une forme

vibrante... » Mais l'article s'achève sur cette question : « Vers quelle destinée s'orientera-t-il ? »

- 112 Puis, en un deuxième temps, ces artistes s'avisent de la nécessité de s'emparer du cinéma. L'un des deux textes qu'Aragon donne à *Film* en 1918 le dit explicitement : « Avant l'apparition du cinématographe, c'est à peine si quelques artistes avaient osé se servir de la fausse harmonie des machines et de l'obsédante beauté des inscriptions commerciales, des affiches, des majuscules évocatrices, des objets vraiment usuels. [...] Ces courageux précurseurs, qu'ils fussent peintres ou poètes [Baudelaire, Jarry, Picasso, Braque, Gris...] assistent aujourd'hui à leur propre triomphe. [...] Mais seul le cinéma qui parle directement au peuple pouvait imposer ces sources nouvelles de splendeur humaine... » Conclusion : il est indispensable que le cinéma prenne une place dans les préoccupations des avant-gardes artistiques et que peintres, poètes, décorateurs, sculpteurs y interviennent si l'on veut ramener quelque pureté dans l'art du mouvement et de la lumière.
- 113 Cependant ces interventions avant-gardistes dans le cinéma donnent-elles lieu à un mouvement d'avant-garde au cinéma qui ait ses lieux, ses manifestes, ses organes d'expression, ses pratiques propres, son militantisme ? Selon les termes mêmes du critique Vuillermoz, il faut au cinéma des « castes, écoles, cénacles, groupements rivaux, des schismes esthétiques et des petites chapelles », il faut de « ces troupes de choc, généralement sacrifiées, qui emportent d'assaut des positions redoutables que des unités territoriales viendront le lendemain organiser méthodiquement et élargir » (1918). Encore celui-ci n'évoque-t-il qu'un « bouillonnement » précurseur, une « avant-garde » au sens faible du mot, qui tire le gros de la troupe derrière elle.
- 114 Aragon comme Reverdy, Pierre-Albert Birot, Soupault, Léger, etc. en distinguant au sein de la production cinématographique ce qui ressortit à « la beauté moderne » – qu'ils préconisent – de ce qui relève de l'esthétisme – qu'ils combattent – ouvrent un autre front.
- 115 Cette disjonction commande la mouvante et provisoire proximité qu'entretiennent certains réalisateurs qui veulent artistiser le cinéma « de l'intérieur » et ces intervenants extérieurs : Gance, Dulac, Delluc fréquentent – inégalement – ces mouvements artistiques, L'Herbier s'y frotte, Epstein s'y pique. Il y a des « passeurs » comme Cendrars, auteur d'un *ABC du cinéma*, qui seconde Abel Gance et introduit Fernand Léger sur le tournage de *la Roue*, fait venir Epstein à Paris ; il y a Delluc qui a donné la parole à Aragon dans son journal. Il y a René Clair qui collabore avec Picabia dans *Entr'acte*. Mais cette alliance fragile est fondée sur une ambiguïté de base : les cinéastes qui veulent renouveler le cinéma français vont développer un projet esthétique quand les artistes d'avant-garde s'efforcent de dépasser cette catégorie, notamment en s'appuyant sur certains caractères du cinéma que les cinéastes auront à cœur de pacifier voire de récuser. On voit ce paradoxe éclater à propos de Chaplin qui semble faire l'unanimité : les premiers Charlot, violents, gratuits, mécaniques, cruels sont préférés aux films de plus en plus sentimentaux, humanistes. Robert Desnos regrettera sans cesse la virulence native du film comique anarchiste du type Boireau, Onésime que n'oseront jamais égaler les burlesques américains (comme l'a reconnu Mack Sennett). Le cinéma d'action, le comique destructeur, le document sont joués contre le psychologisme, l'emphase, la reconstitution mais tout autant l'allégorie et le symbolisme qu'affectionne Gance, le maniérisme de L'Herbier.

- 116 L'appropriation du cinéma par les artistes et littérateurs d'avant-garde n'a pas pour dessein de renouveler celui-ci mais de le « purifier » par expropriation, en l'arrachant à ses pesanteurs narratives, commerciales, que ce soit par la pratique spectatorielle (entrer au hasard des salles, ressortir de même), le commentaire ou la critique, la rédaction de scénarios « intournables » ou la réalisation hors-norme. On pourrait même dire que le cinéma d'avant-garde a pour but la destruction du cinéma, comme le film de Man Ray *le Retour à la raison*, conçu dans le cadre d'une manifestation Dada, s'y applique en démontant tous les constituants du filmique (temporalité, mouvement discontinu restitué, saisie photographique, etc.).
- 117 Pour Man Ray, Picabia ou Léger il n'y a pas lieu de délimiter un espace propre au film, pas plus qu'ils n'admettent de cantonner leur travail au tableau de chevalet. On insiste insuffisamment quand on évoque *Ballet mécanique*, *Entr'acte* ou *Anémic cinéma* sur le fait qu'il ne s'agit pas à proprement parler de films destinés à une exploitation en salles de cinéma, fussent-elles « spécialisées ». Ils ont été conçus hors de l'institution cinématographique, sont modelables au gré des circonstances, peuvent se mêler à d'autres spectacles ou expositions. Les considérer « en eux-mêmes », c'est constituer une catégorie formelle qui ne correspond pas à leur usage d'alors. Même un petit film comme *Fait divers* d'Autant-Lara est projeté au théâtre « Art et Action » parmi des « spectacles de lumière » d'André Girard et de Man Ray qui visent à supplanter le décor.
- 118 La pratique canadienne des projections d'extraits – moments rythmiques, photogénies mécaniques, expressions d'acteurs, etc. –, que poursuivra le Vieux Colombier, accommode en quelque sorte certains aspects de cette position anti-institutionnelle par laquelle on peut définir toute avant-garde (P. Bürger).
- 119 Aussi l'appellation d'Avant-garde appliquée à Gance, Delluc, Dulac, Epstein, L'Herbier peut-elle se discuter : ces cinéastes développent sans aucun doute un discours sur le cinéma qui les distingue de l'ensemble de la production commerciale, un discours de type élitiste mais ils ne se situent pas moins à l'intérieur du marché où ils ne réalisent que faiblement l'idéal qu'ils expriment par écrit. Gance dit sans ambage : « Pour arriver [au] résultat prodigieux [que j'entrevois], je serai obligé d'être commerçant et commercial comme les autres... »
- 120 Cette « avant-garde »-là acquiert même les caractéristiques d'un « genre » ou d'un « style » avec la généralisation de procédés techniques ou figuratifs qui viennent ponctuer bon nombre de films narratifs et à la dramaturgie traditionnelle : montage accéléré, surimpression, ralenti, etc. viennent exprimer le rêve, l'ivresse, le rythme musical d'un orchestre ou l'emballement d'une automobile ou d'un manège. Pierre Henry dans *Cinéa* « naturalise » ces procédés en les inscrivant dans l'évolution du cinéma : « Le “montage” ultra-court donnant l'impression de simultanéité commencé jadis par Mack Sennett, puis préconisé par Jules Romains et réalisé voici deux ans par Gance (*la Roue*) et Charles Ray (*Premier Amour*) semble maintenant adopté par la plupart des réalisateurs... » En ce sens-là, on peut certes parler d'une « industrie soutenant le style du film d'avant-garde » (Bordwell), mais c'est après avoir réduit le terme à son niveau le plus faible. En décembre 1924, Epstein plaide d'ailleurs « Pour une Avant-garde nouvelle » qui rompt avec ce qui lui semble devenu les « tics » ou les stéréotypes de cet « avant-gardisme ». Une « grammaire » à la portée du « premier venu » renchérit Raoul Ploquin : « L'ère du cinéma mécanique est passée. La vulgarisation de la technique a rendu surannées les audaces d'autrefois. Le premier venu est à même, à présent, d'effectuer un montage rapide au cours d'une scène de lutte ou de poursuite,

de réaliser une déformation au cours d'un songe, une surimpression au cours d'une évocation ou d'un récit. L'avant-garde d'hier, dont [Epstein] fut un admirable apôtre, est l'arrière-garde d'aujourd'hui. » Renversement classique dès lors qu'on fait de l'avant-garde un « style » : il se démode...

- 121 Cette partition entre l'école moderne ou moderniste dont L'Herbier et Epstein sont les fleurons – car beaucoup d'éléments les rattachent à l'esthétique Art Déco – et l'avant-garde, emmenée par les artistes s'étant approprié le cinéma, trouve une provisoire jonction avec les deux films « limites » et qui firent scandale pour des raisons opposées de Buñuel et Dalí – *Un chien andalou* – et de Dulac et Artaud – *la Coquille et le clergyman*. Le premier, qui dynamite le cinéma psychologique de l'époque (y compris celui d'Epstein), s'inscrit dans la perspective surréaliste et, au contraire des films de Man Ray qui n'y furent jamais admis, il est reconnu comme tel par le groupe. Le second, que la réalisatrice veut engager dans le cinéma pur pour lequel elle milite, est renié par son scénariste et fait l'objet d'un discrédit du groupe surréaliste.
- 122 La contradiction n'est cependant pas d'ordre stylistique, elle passe par une divergence politique à tous les sens du terme. Le groupe surréaliste – et Buñuel et Dalí le rejoignent, venant d'Espagne – inscrit toute sa démarche dans la perspective révolutionnaire d'une subversion sociale qui lui a fait rechercher l'alliance avec le parti communiste. Buñuel adhèrera à l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires – comme Pierre Batcheff, l'acteur d'*Un chien andalou*, – et au PC espagnol. Après un nouveau film provocateur visant à discréditer toutes les valeurs morales, religieuses et sociales du monde bourgeois (et qui est interdit par le préfet de police), *l'Âge d'or*, il se tourne vers le document « brut » avec *Las Hurdes*.
- 123 Le cinéma d'avant-garde se politise de diverses manières à la fin de la décennie, notamment en adoptant une démarche documentaire engagée sur le modèle des réalisateurs soviétiques : Boris Kaufman, frère de Vertov, lui aussi membre de l'AEAR, collabore avec Jean Lods, cinéaste communiste, commence un film sur les Halles qu'il n'achève pas, co-réalise ensuite avec l'anarchiste Jean Vigo un pamphlet contre les faux-semblants du carnaval de Nice ; des photographes comme Germaine Krull (épouse de Joris Ivens) et Elie Lotar passent à leur tour au documentaire.
- 124 Outre les ciné-clubs et les associations de spectateurs comme Spartacus ou Les Amis du Cinéma qui remplacent à la fin de la décennie le modèle du CASA de Canudo plus esthète, la tentative la plus avancée d'autonomie de production et de diffusion du cinéma d'avant-garde est tentée autour de deux manifestations de l'année 1929, l'une située à Stuttgart, l'exposition Film und Foto, l'autre à La Sarraz en Suisse, le Congrès international du cinéma indépendant.